№ 18. Jahrgang II. 1834.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement prä-numerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 5. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Ueber das Gemaelde Raphaels aus dem Hause Ancajani.

Vom Direktor der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums, Herrn Dr. Waagen.

(Beschluss.)

In jener Capelle zu Spoleto wurde seitdem unser Bild von unzähligen reisenden Kunstfreunden und Künstlern gesehen und häufig beschrieben und alle, welche aus den Werken Raphaels aus seinen verschiedenen Epochen ein gründliches Studium gemacht haben, waren bisher einverstanden, dass dasselbe von niemandem als von Raphael herrühren kann. So urtheilen darüber noch neuerdings der Maler Vicar *) und der bekannte Kunstkenner Misserini zu Rom, der darüber ein besonderes **) Gutachten öffentlich bekannt gemacht hat, endlich der Herr von Rumohr. *) Der einzige, welcher sich dagegen erhoben und das Bild für ein Werk des Spagna, eines anderen trefflichen Schülers des Perugino hält, ist der Ritter Fontana, unter der französischen Herrschaft General-Sekretair der Praefektur in Umbrien, dessen Aeusserungen hierüber sich ebenfalls im Longhena **) in der Note abgedruckt finden. Da Longhena geneigt ist, ihm beizupflichten, und diese Ansicht mit dem Buche sehr verbreitet worden, scheint es mir angemessen, die Gründe, wodurch er seine Meinung geltend machen will, hier in etwas nähere Erwägung zu ziehen. Er führt zuerst an, dass sich nach den genausten Untersuchungen, die er in den Archiven der Familie Ancajani angestellt, kein Dokument vorfinde, welches beweise, dass dieses Bild von Raphael herrühre. Aber

*) Siehe Pungileoni, a. a. O. p. 19.
**) Auch in Longhenas Werk p. 395. f. abgedruckt.

*) Ital. Forschungen Th. 3. S. 33.
**) P. 13. ff.

abgesehen, dass ein solches, welches in derlei Fällen in einer Quittung des Künstlers über die empfangene Bezahlung, oder einer Note in den Ausgabebüchern der Familie zu bestehen pflegt, aus vielfachen Ursachen abhänden gekommen sein kann, erklärt sich dieser Umstand, wenn die Familientradition, nach welcher Raphael das Bild dem Abt zum Geschenk gemacht, gegründet ist, auf eine ganz natürliche Weise. Zunächst führt Fontana an, dass weder bei Vasari noch anderweitig sich eine Nachricht vorfinde, dass Raphael sich in Spoleto aufgehalten und für die Familie Ancajani gearbeitet habe. Wir haben aber schon oben gesehen, dass weder von den Lebensumständen noch von den Arbeiten Raphaels zwischen den Jahren 1495 bis 1504 eine nähere Kunde vorhanden ist, in welche Epoche doch das fragliche Bild seiner ganzen Kunstform nach nothwendig fallen muss. Schweigt doch Vasari über so manche Bilder, welche jetzt allgemein als Raphael anerkannt sind, vorzugsweise aber muss dieses solche treffen, die vom Jahr 1500 bis 1504 gemalt sind, da die Stufe der Kunst, auf welcher das Sposalizio, die Krönung Mariä stehen, schon von vieler Selbstständigkeit zeugt, und mit Sicherheit annehmen lässt, dass Raphael bis dahin nicht ausschliesslich als Malergeselle in Gemälden des Perugino geholfen, sondern schon Manches für sich allein ausgeführt hatte. Was aber Fontana insbesondere bewegt, unser Bild für ein Werk des Spagna zu halten, ist, dass er darin in allen Theilen, im Colorit, in der Zeichnung, im Faltenwurf, die grösste Uebereinstimmung mit den zu Spoleto befindlichen Werken des Spagna gefunden haben will. Hier fügt nun Longhena noch hinzu, dass diese Meinung des Fontana durch den Umstand ungemein an Wahrscheinlichkeit gewinne, dass Spagna sich bekanntlich zu Spoleto häuslich niedergelassen und dass Vasari, Mariotti und Orsini versicherten, wie die Malereien des Spagna sehr leicht mit den frühsten des Raphael und denen des Perugino verwechselt würden. Letzteres ist nicht allein im Allgemeinen unbedenklich zugegeben, sondern ich muss selbst dem Fontana in soweit beistimmen, dass unser Bild in einigen Theilen wie z. B. in den Engeln auf eine überraschende Weise an Spagna erinnert. Für jeden, welcher sich mit einiger Lebendigkeit das Wesen damaliger Malerschulen vergegenwärtigt, hat indess dieses gar nichts Befremdliches, im Gegentheil wird er es sehr natürlich finden, dass zwei so begabte junge Leute wie Raphael und Spagna als Schüler eines Lehrers gegenseitig gar Manches von einander annehmen mussten. Ein feineres Eindringen in den Geist eines jeden derselben lehrt indess doch wieder ihre Verschiedenheit erkennen. Einen Belag hiefür gewährt ein in Oel gemaltes Bild, welches sich ursprünglich in der Klosterkirche zu Spineta, einem unweit Todi, also nur wenige Meilen von Ferentillo, gelegenen Oertchen befand, gegenwärtig aber, von der päpstlichen Regierung angekauft, in der Gemäldegallerie des Vaticans zu sehen ist.*) In der Composition möchte wohl kein Bild dem unsrigen so nahe stehen als dieses, denn die Maria, das Kind, die in der Luft singenden Engel, sind ganz dieselben, der Stall mit den Thieren ist sehr ähnlich, nur kniet hier anstatt des alten Königs der h. Joseph der Maria gegenüber und nahen sich im Mittelgrunde zwei Hirten; die h. drei Könige endlich, sich mit ihrem Zuge erst aus der Ferne heranbewegend, beleben hier den Hintergrund.**) In der Ausführung aber steht es nur theilweise unserem Bilde nahe. Denn mit Recht haben sich meines Erachtens mehrere Künstler und Kunstfreunde dahin vereinigt, dass an dieser ganz peruginesken Composition mehr als eine Hand gearbeitet hat. Das Christuskind, zwei verehrende Engel, der Kopf des Joseph verrathen den Geist, die Gefühlsweise, die Technik Raphaels; die Maria hat mehr von Spagna; die drei Engel in der Luft rühren endlich von einer dritten ungleich schwächeren Hand her.***) Der Hauptunterschied unseres Bildes in Vergleichung zu jenem besteht nun aber darin, dass es durchgängig von einer Hand herrührt und alle Theile jene Feinheit und Anmuth athmen, welche Raphael sowohl vor seinem Lehrer als vor dem Spagna und seinen anderen Mitschülern voraushat. Wenn, wie der Graf Lepel behauptet,****) die Composition unseres

*) Vergl. Pungileoni a. a. O. pag. 17 f.

**) Durch einen von dem Maler Hosemann gemachten Steindruck hienach, welcher in der Kunsthandlung von Schenk & Gerstäker zu haben ist, kann jedermann sich leicht hievon überzeugen.

***) Im Jahr 1824 hatte ich Gelegenheit, dieses Bild mit dem Herrn Oberbaudirektor Schinkel und einigen anderen Kunstfreunden bei dem Maler Verstappen zu Rom nach Musse zu betrachten.

****) S. Catalogue des Estampes gravées d'après Raphael par Tauriscus Euboeus. p. 96.

Bildes nach einer Zeichnung von Jeronymus Cock, also bereits im 16. Jahrhundert, als Raphael gestochen worden, so würde dieses eine Bestätigung mehr gewähren; ich habe indess nie Gelegenheit gehabt, das Blatt des Cock zu sehen, auf die Behauptung des Grafen Lepel aber kann man sich keineswegs unbedingt verlassen.

Um nun die Geschichte unseres Bildes zu Ende zu bringen, ist nur noch zu bemerken, dass die Familie Ancajani dasselbe im Jahr 1825 nach Rom bringen liess, woselbst es mehrere Jahre in der Engelsburg, darauf im Pallast Torlonia, aufgestellt war, bis im vorigen Jahre der Ankauf desselben für die Gemäldegallerie des hiesigen Museums erfolgte.

Endlich bleibt es mir noch übrig, von dem jetzigen Zustand des Gemäldes, über dessen Ursache und Alter die Meinungen sehr verschieden sind, etwas ausführlicher zu handeln. Wie schon oben bemerkt worden, ist dasselbe in Leimfarbe unmittelbar auf eine ungebleichte, feine Leinwand gemalt worden, welche Art Malerei in Italien im 15. und 16. Jahrhundert sehr viel in Anwendung kam und zum Unterschiede der eigentlichen Malerei a tempera, a guazzo genannt wird. In bedeutenden Parthien, als in verschiedenen Gewändern, in der Luft und Landschaft fehlt nun die Farbe fast ganz, so dass die blosse Leinwand zu Tage liegt, in welcher hie und da selbst Stücke eingesetzt sind. Alle anderen Parthien, besonders die Köpfe, sind zwar meist etwas verblichen, übrigens aber mit wenigen Ausnahmen wohl erhalten. Dieser Zustand ist nun meines Erachtens hauptsächlich durch die Feuchtigkeit der Kirche zu Ferentillo, worin sich das Bild über 200 Jahr befunden, herbeigeführt worden, so dass derselbe bereits im Jahr 1733, als der Restaurator Michelini das Bild auf neue Leinwand legte, dem Wesentlichen nach vorhanden gewesen ist. Natürlich konnte eine Feuchtigkeit, welche auf die Leinwand selbst so zerstörend eingewirkt hatte, dass sie an mehreren Stellen zerrissen war, wie die gleichzeitige oben angeführte Nachricht bezeugt, auch für die Farben nicht ohne sehr nachtheilige Folgen gewesen sein. Nach dem Grade der Haltbarkeit der verschiedenen Farben musste diese Einwirkung aber auch verschieden sein. Während das Weiss, Roth und Gelb derselben fast durchgängig glücklich widerstanden, ist das Blau und Grün beinahe gänzlich zerstört worden. Das Blau, welches Raphael hier gebraucht, ist nämlich nach der darüber angestellten Untersuchung des Restaurators am Königl. Museum Herrn Professor Schlesinger, das jener Zeit in Italien so häufig in Anwendung gekommene Mineralblau, welches als eine Fritte sehr spröder Natur ist. Letzteres gilt auch von dem Grün, einem Kupferpraeparat. Beide Farben werden demnach von dem Pergamentleim am wenigsten gebunden, so dass derselbe bei ihnen zuerst von der Feuchtigkeit aufgelös't werden musste, was denn das Abfallen der Farben zur Folge hatte. Daher kommt es, dass fast ausschliesslich die blauen und grünen Gewänder, Theile der Luft und der Landschaft fehlen. Dass aber, als der Restaurator Michelini das Bild überkam, diese Parthien dem Wesentlichen nach schon nicht mehr vorhanden waren, und dass er darauf verzichtete, dieselben herzustellen, geht deutlich daraus hervor, dass die Stücke Leinwand, welche er an den zerrissenen Stellen eingesetzt hat, mit einem grauen Thon überstrichen sind, um sie mit der alten durch das Abfallen der Farbe zum Vorschein gekommenen Leinwand in Uebereinstimmung zu bringen. Wie sehr aber einige irren, welche behaupten, dass das Bild erst in den letzten Jahren so beträchtlich gelitten habe, beweis't die Aeusserung in Morgensterns Reise in Italien, welche er im Jahr 1809 gemacht, dass an weniger bedeutenden Stellen, wie des Grundes im Freien, und bei einigen Gewändern die blosse hellbräunliche Leinwand sichtbar sei,*) und das Zeugniss des Direktors der capitolinischen Sammlungen Cavalier Tofanelli,**) der das Bild im Jahr 1813 noch in Spoleto gesehen, im Jahr 1825 aber in Rom, als er dasselbe dem Wunsch des Baron Ancajani gemäss, auf einen neuen Blendrahmen ziehen liess, von neuem genau untersucht, endlich, da es für das hiesige Museum angekauft war, auf Veranlassung des Herrn Geh. Legationsrath Bunsen noch einmal in genauen Augenschein genommen hat. Derselbe erklärt nämlich ausdrücklich, dass der Zustand des Bildes in dieser Zeit sich nur in höchst unwesentlichen Dingen verschlechtert habe. Dass bei der grossen Trockenheit der Farben vom Jahr 1733 bis auf die neuste Zeit noch manche einzelne Farben-

---

*) Siehe Morgensterns Reise. S. 763

**) Dasselbe, von dem Herrn. Geh. Legationsrath Bunsen der artistischen Commission der Königl. Museen eingeschickt, wird bei den Akten aufbewahrt.

theile abgefallen sein mögen, liegt wohl in der Natur der Sache, und soll auch gar nicht geleugnet werden. Glücklicherweise ist indess dieses auf dem langen Transport zu Lande von Rom hieher nicht der Fall gewesen, wie die sofort nach der Ankunft von vier Mitgliedern der artistischen Commission angestellte Vergleichung desselben mit einem sehr genauen und ausführlichen Procesverbal, welchen der Herr Geheime Legationsrath Bunsen vor dem Abgange über den damaligen Zustand von einem Sachverständigen hat aufnehmen lassen, vollständig ausgewiesen hat. Einige Kunstfreunde, wie z. B. Morgenstern,*) welche das Bild nur in der beträchtlichen Höhe, in der es sich auf dem Altar der Cappelle Ancajani zu Spoleto befand, gesehen, haben die Meinung gefasst, als ob die Theile, an denen die Farbe fehlt, nie fertig gewesen, und mithin das Bild als eine unvollendete Arbeit zu betrachten sei. Bei einer genauen Untersuchung, wie sie jetzt anzustellen vergönnt ist, weis't sich aber diese Meinung als völlig unhaltbar aus. Denn einmal widerspricht es dem technischen Verfahren der Maler, ein Bild in den meisten Haupttheilen zu beendigen, wie es hier in dem Maasse geschehen ist, dass selbst die in Gold gemachten Verzierungen, wie die Heiligenscheine, die Säume der Gewänder, und die goldnen Aufhöhungen der Lichter an den Kronen, Gefässen und Bäumen, als das, so von den Malern zuletzt gemacht worden, nicht fehlen, andere Haupttheile dagegen wie es hier der Fall ist, ohne alle Farbe stehen zu lassen; sodann aber zeigen mehrere Ueberreste von Farben, welche hie und da in den Parthien, woselbst jetzt nur die Leinwand sichtbar ist, stehen geblieben, dass dieselben früher gleich den erhaltenen Theilen mit Farbe bedeckt und ebenfalls ganz vollendet gewesen sind. Die Originalumrisse, welche durch das Abfallen der Farbe an so vielen Stellen zum Vorschein gekommen sind, gewähren ein grosses Interesse. Denn sie beweisen, dass selbst Raphael in diesem Stücke noch ganz so verfuhr, wie es in dem alten Malerbuch von Cennini gelehrt wird. Derselbe schreibt vor,**) dass der Maler seine Umrisse zuerst mit Kohle aufzeichnen und so lange bis er damit zufrieden sei, daran ändern, dann aber mit einem, in einem Gemisch von Wasser und einer Tusche*) getauchten Pinsel, dieselben fixiren solle. Mit einer solchen Tusche sind nun die Umrisse mit ungemein freier, leichter und sicherer Hand gemacht.**) So stellt sich unser Bild in seinem jetzigen Zustande wie ein theilweise in Farben ausgeführter Carton Raphaels dar, und ist, als solcher betrachtet, ein grosser Schatz. Durch den bemalten Rand, woraus wir ersehen, mit wie viel Freiheit und Geschmack Raphael schon in so früher Zeit die Arabeske behandelte, worin er durch seine späteren Leistungen allen Neueren als Muster vorleuchten sollte, wird der Werth des Ganzen noch ungemein erhöht. Von diesem Rande zeichnet sich die untere, in der Composition bedeutendste, Seite durch eine zartere Behandlung, durch grössere Weiche der Töne vor den übrigen sehr vortheilhaft aus, welches auf die Vermuthung führt, dass die anderen drei Seiten von einer späteren, recht geschickten aber minder feinen Hand übergangen sein möchten. Vielleicht ist dieses bei Gelegenheit der Restauration des Bildes vom Jahr 1733 von der Hand eines der dem Abt Decio Ancajani in diesem Falle berathenden Maler Masucci oder Conca geschehen.

Höchst glücklich schliesst sich dieses reiche, umfassende Werk dem in der Gemäldegallerie des Königl. Museums vorhandenen Reichthum an Bildern der toscanischen und umbrischen Schulen aus dem 15. Jahrhundert an. Bildet es für diese gleichsam den Schlussstein, so enthät es zugleich schon die Andeutung der freien und vollendeten Kunst, welche die ersten Decennien des 16. Jahrhunderts so wunderbar verherrlichen sollte. Waagen.

*) A. a. O

**) Siehe Cennino Cennini. Trattato della Pittura cap. 122. p. 106.

*) So ist hier das Wort „inchiostro" zu übersetzen.

**) Wenn der Ritter Fontana zur Beglaubigung, dass unser Bild von Spagna herrühre, anführt, dass auf einem anderen Bilde des Spagna, von welchem ebenfalls die Farben abgefallen, er die in Rothstein gemachten Umrisse habe untersuchen und erkennen können, dass sie von derselben Hand wären, zeugt dieses nicht von genauer Beobachtung, da bei unserem Bilde dieses Material gar nicht in Anwendung gekommen ist.

Zweite Kunst - Ausstellung zu Hannover.

(Fortsetzung.)

„Ein Bild, das durch Gegenstand und Ausführung allgemein ansprach, ist das von D. Monten in München: Napoleon recognoscirt die feindliche Stellung durch ein Fernrohr. . . . Das Bild ist allerliebst, gefällig in Composition und Ausführung, die Pferde brav gezeichnet, das Landschaftliche sehr hübsch behandelt, namentlich die Ferne vortrefflich, die Figuren, die Uniform und deren Details, alles ist vom Künstler mit seiner gewohnten Meisterschaft ausgeführt.“ — „In dem Bilde von H. A. Eckert in Würzburg: „Spanische Guerilla's verlocken durch ihre Flucht eine Abtheilung französischer Cuirassiere vom vierten Regimente in das Innere eines Klosterhofes; nach dem Tagebuche eines englischen Genieoffiziers, 1809“ ist viel Wahrheit und Leben, obgleich dem Ganzen, namentlich in der Farbe, mehr Kraft zu wünschen wäre.“

Unter verschiedenen Bildern vom Hofmaler Albrecht Adam in München — meist Pferde, zwar trefflich gemalt, aber eben nur Pferde darstellend — erwähnt der Verf. mit Vorliebe einer inhaltreicheren Composition: „Französische Soldaten mit ihren maroden Pferden in dem Hofe eines halbzerstörten Gebäudes in Moskau. — In einem halbzerstörten Hause haben sich einige französische Cuirassiere mit ihrer Beute einquartirt und erholen sich etwas von ihren Strapazen; in einem Winkel sitzen sie, und zechen aus einem erbeuteten Flaschenkeller, lustig scheinen sie sich die Sorgen zu vertrinken; aber es ist nicht die gewöhnliche Sorglosigkeit des Kriegers, die auf den Gesichtern liegt, sondern die Lustigkeit der Verzweiflung. Auf seinem todtmüden Gaule fast eingeschlafen, kommt ein anderer Reiter eben hinzu. Die Müdigkeit des Reiters, und namentlich des Pferdes, ist meisterhaft ausgedrückt. Alle Nebensachen, das umherliegende Geschirr, die erbeuteten Schlachtthiere, ein Schaaf, verschiedene zusammengebundene todte und lebende Hühner, unter denen ein Hahn sich schreiend erhebt, alles ist mit der ausserordentlichsten Sorgfalt und ohne durch Kleinigkeit der Behandlung dem Totaleffecte zu schaden, gezeichnet und gemalt. Der Hintergrund, das Innere eines zerstörten Gebäudes, in welches durch verschiedene Oeffnungen das volle Tageslicht hineinfällt, ist meisterhaft gemacht. Es ist ausserordentlich viel Wahrheit in dem Bilde, und dazu eine Poesie, wie wir sie sonst bei Adam nicht gewohnt sind, man ahnt in dieser einzelnen Scene der Tragödie die Entwickelung des Ganzen.“

Unter den Bildern ähnlichen, wenn auch minder tief poetischen Inhalts rühmt der Verf. an denen von Schelver (aus Osnabrück, gegenwärtig in Hannover) die Naturwahrheit der Figuren, sowohl Menschen wie Thiere, und das helle klare Tageslicht, welches in allen Bildern herrscht. Den ausgestellten Bildern von J. A. Klein in Nürnberg, die sich durch ein sehr sorgfältiges Studium auszeichnen, mangle dagegen Lebendigkeit in der Darstellung, wie in der Färbung, man fühle vor ihnen, dass sie weniger empfunden, als gemacht seien. Die Bilder von Bach und von Lotze in München werden lobend erwähnt. Die Viehstücke von Wagner Deines in München zeichnen sich durch viel Natur und Wahrheit aus. Vorzüglich rühmt der Verf. ein Thierstück von N. Peters N. Sohn: „Eine Ente mit ihren Küchlein ein brütendes Huhn, im Hintergrunde hinter alten Körben und Eimern ein Fuchs, den Kopf hervorgestreckt, sehnsüchtig lauschend, — Das ist der Gegenstand dieses mit ausserordentlicher Wahrheit und Natur gemalten Bildes. Die Nebensachen, ein zinnerner Teller mit Wasser darin, auf welchem eine Feder schwimmt, eine zerbrochene Eierschale, umherliegende Federn, Stroh u. dergl. m. sind mit Wahrheit wiedergegeben; in den Thieren ist viel Leben und Natur.“

Als das vortrefflichste Genrebild und überhaupt als eins der besseren Bilder dieser Ausstellung erklärt der Verf. das von Portmann ausgestellte: „Der Gegenstand desselben ist ebenso einfach als ergreifend; Ein Fischer kehrt von seiner Arbeit zurück, und findet seine Frau, die er krank verlassen, im Sterben. In einem ärmlichen Zimmer steht hinter einem grossen zurückgeschlagenen Vorhange das Lager der Sterbenden, vor demselben sitzt, der Kranken die Seite zugekehrt, der unglückliche Mann und hält die Hand der Gattin, um auf die Pulsschläge zu lauschen. In dem gebräunten Gesichte des Mannes — eins von jenen, welche der Engländer *Weatherbeaten* nennt — spiegelt sich der tiefste Schmerz, der wahr und ohne theatralische Grimasse dargestellt ist. Der bejahrte Vater der Gattin steht zu den Füssen des Bet-

tes, und scheint ängstlich auf die Athemzüge der Sterbenden zu horchen; die Tochter ist weinend zu den Füssen des Grossvaters niedergesunken, das Gesicht verhüllt; weiter hinten steht die Wiege mit einem kleinen Kinde, wodurch der Verlust des armen Mannes erst recht anschaulich wird. An der Wiege steht ein Knabe, der den Jammer nicht begreift und unbefangen und neugierig hinschaut. Das alles ist so einfach und wahr und dabei so grossartig, alles nur von dem einen Gedanken ausgehend und dahin zurückkehrend, ohne alle kleinlichen Motive und falsche Sentimentalität, und trotz des traurigen Gegenstandes der Eindruck kein peinlicher, was der Künstler weise hauptsächlich dadurch bewirkt hat, dass er das Gesicht der Sterbenden, wenigstens zum grössten Theil, hinter dem Hute des Mannes verborgen hat; der Schmerz ist hier ganz, wie Aristoteles es verlangt, nicht quälend, sondern reinigend und erhebend dargestellt, ächt christlich, ohne alle sentimentale Mystik. Bei all diesen innern Vorzügen ist die Technik vollendet, Zeichnung und Malerei vortrefflich, die Beleuchtung einfach, aber von grosser Wirkung, die Beiwerke wohlgemacht und durchaus nicht störend, sondern den Eindruck des ganzen vermehrend, die Stoffe namentlich musterhaft charakterisirt. — Der Künstler I. C. L. Portmann ist ein schon älterer Maler, im Haag wohnhaft, und geniesst in Holland — ausserhalb desselben wenig bekannt — eines bedeutenden Rufes."

(Fortsetzung folgt.)

Kunstbemerkungen.

Aus Briefen des Herausgebers.

Quedlinburg, den 18. April 1834.

Quedlinburg hatte ich vor zwei Jahren besucht,*) im Beginn einer grösseren Reise durch Deutschland, ehe ich somit einen genügenden Ueberblick über die Verhältnisse der deutsch mittelalterlichen Kunstentwicklung erworben hatte; ich war heute sehr gespannt, etwa Versäumtes nachzuholen, Zweifelhaftes zu berichtigen. — Neuere Gelehrte sind der Meinung, dass der auf dem dortigen Schloss befindliche Peters-Münster, — die heutiges Tages noch so genannte Crypta der Schlosskirche, — eine von König Heinrich I. erbaute Schlosskapelle gewesen sei und dass erst seine Tochter, die Aebtissin Mathilde, die dem h. Servatius gewidmete Oberkirche hinzugefügt habe. Beides, Crypta und Oberkirche (letztere mit Ausnahme des im gothischen Styl hinzugefügten Chorschlusses) sind noch unverändert in einem Zustande vorhanden, welcher, auf der einen Seite, durchaus das Gepräge des zehnten Jahrhunderts, auf der anderen das einer fürstlichen Bestimmung an sich trägt, somit für die deutsche Kunstgeschichte höchst wichtig ist. Sie sind im einfachsten Rundbogenstyl erbaut, mit vielen und mannigfachen Verzierungen, diese jedoch merkwürdig roh, ich möchte sagen: kindisch ausgeführt, wie wir es eben von einer Periode erwarten müssen, in welcher die ersten Keime künstlerischer Bildung gelegt wurden. Doch kann ich nicht jener Meinung beitreten, welche die Crypta vorerst als ein besonderes Gebäude entstehen lässt; sie scheint mir vielmehr gleich mit Bezug auf die Oberkirche angelegt. Dafür spricht einmal die Form des Grundrisses, welcher genau dem Chor und Queerschiff der Oberkirche, selbst mit den kleinen Tribunen an den östlichen Wänden des letzteren, entspricht — etwas Unerhörtes bei einer selbstständigen Kirchenanlage; ebenso die Art wie der Hauptraum durch zwei Reihen Säulen von geringer Höhe ausgefüllt ist und entsprechende Halbsäulen an den Wänden und andere Säulen vor den Nebenräumen angeordnet sind; ferner die Ueberdekkung des Ganzen durch Kreuzgewölbe, was zu der Zeit wiederum nur bei Crypten vorkömmt; die unmittelbare Verbindung mit tiefergelegenen, offenbar zu Grabgewölben bestimmten Räumen (dem sogenannten Verliess, der Busskapelle u. a.). Besonders entscheidend aber ist der Umstand, dass die Pfeiler, welche, in die Oberkirche hinaufgehend, dort die grossen Bögen über der Durchschneidung des Kreuzes tragen, gleichfalls zur ursprünglichen Anlage der Crypta gehören, indem sie nämlich mit entsprechenden Halbsäulen verbunden sind, deren ornamentirter Abakus um die Pfeiler herumläuft, und zwar so, dass spätere Hinzufügung desselben an den Pfeilern nicht denkbar ist. Den Einwurf, dass dieser sogenannte Petersmünster für ein Crypta zu ausgedehnt sei, widerlegt einfach das auch anderweitige Vorkommen nicht minder ausgedehnter Crypten, z. B. unter dem Speyrer Dom. Die Oberkirche ist eine flachgedeckte Basilika mit hohem Chor; an jeder Seite des Mittel-

*) Vergl. Museum 1833, No. 21, S. 165.

schiffes wechseln je zwei Säulen mit Pfeilern. Die Kapitäle der Säulen sind phantastisch (mit Adlern), aber roh verziert, ohne drüberliegenden Abakus, die Basen sind attisch, aber von seltsam ungeschickter, besonders in den unteren Gliedern unverhältnissmässig hoher Proportion; die Pfeiler haben ebenfalls attische Basen doch von besserem Verhältniss und mit Plinthen. Vornehmlich zeichnen sich die Aussenmauern dieses alten Baues vor ähnlich ältesten Anlagen durch reicheren Schmuck aus; so laufen unter den Dächern der Schiffe Friese mit phantastischen, freilich barbarisch gearbeiteten Thierfiguren von nicht starkem Relief hin; unter diesen Friesen die bekannten rundbogigen Gesimse mit zusammengesetztem, jedoch geradlienigem Profil; an den Seitenschiffen ziehen sich vor letzterem Gesimse Halbsäulchen mit ornamentirtem Kapitäl hernieder. Die gegenwärtigen Fenster der Seitenschiffe sind neu, die oberen des Mittelschiffes aber alt und mit Rundstäben, die eigene Kapitäle tragen, eingefasst. Auch der Kreuzgiebel hat durch niederlaufende Halbsäulchen eine anmuthige Eintheilung erhalten. Das Basament des ganzen Gebäudes ist wesentlich attisch. — Ob aber dieser gesammte alte Bau, wie er vorhanden ist, dem Heinrich I, oder ob er seiner Tochter der Mathilde zugeschrieben werden muss, dies wage ich zur Zeit noch nicht zu bestimmen; für die Kunstentwickelung ist dieser Unterschied nur gering. Es wird zwar eines Brandes der Quedlinburger Schlosskirche im Jahre 1070 und einer erst spät erfolgten neuen Einweihung im J. 1129 erwähnt, und Einige sind desshalb gewillt, das gesammte vorhandene Gebäude dem Anfange des zwölften Jahrhunderts zuzuschreiben. Doch ist diese Annahme ganz unstatthaft, da die erwähnte Technik, besonders in den Verzierungen für eine so späte Zeit durchaus zu roh und uranfänglich ist, jener Brand kann lediglich nur das innen vorhandene Holzwerk, namentlich die Decken, betroffen haben. — Von den alten Freskomalereien, welche die Gewölbe der Crypta bedecken und durch die Tünche noch hervorblicken, habe ich früher geschrieben. Hoffentlich wird Herr Dr. Lucanus zu Halberstadt, wie er in der dortigen Lieben-Frauen-Kirche so glückliche Versuche angestellt hat, auch diese Malereien wieder zu enthüllen, Gelegenheit erhalten: also dass die alten Heiligen, welche so lange den Schlaf des grossen Königes Heinrich — denn hier ist sein Grab — bewacht haben, wiederum ihr Amt werden antreten können. Ich zweifle nicht, dass auch die ganz von architektonischem Schmuck entblössten Wände der Oberkirche mit Freskomalereien versehen waren, deren Spuren sich ebenfalls unter der vielfach erneuten Tünche würden auffinden lassen. — Möchte doch dieses alte Gebäude, welches eins der heiligsten Monumente der vaterländischen Geschichte ist, von den störenden prunkenden Dekorationen des siebzehnten oder achtzehnten und von den nüchternen Renovationen des neunzehnten Jahrhunderts befreit und in seiner alten Würde hergestellt werden.

Das Wichtigste unter den im Citer der Schlosskirche aufbewahrten Schätzen, darauf schon Herr von Rumohr im ersten Bande seiner italienischen Forschungen, als auf seltene Denkmale der sächsischen Kaiserzeit, aufmerksam gemacht, habe ich ebenfalls schon beschrieben. Doch muss ich hier berichtigen, dass der dem Kaiser Otto I zugeschriebene, in Elfenbein geschnitzte Reliquienkasten (No. 7.) nicht einer so frühen Periode angehört; an der mit Niello verzierten Stahlplatte, welche den untern Boden des Kästchens bildet, und deren Figuren ganz mit den Elfenbeinreliefs auf den Seiten übereinstimmen, fand ich nämlich folgende Inschrift: *Tempore Agnetis abbe et Oderadis pp͂e facta est hec capsa.* Die hier erwähnte Aebtissin Agnes lebte aber im zwölften Jahrhundert und starb im J. 1203; ihr Grabstein, in strengem byzantinischem Style, aber schön und edel gearbeitet, befindet sich unten, im südlichen Seitenschiff der Kirche; dem Style des zwölften Jahrhunderts entspricht auch durchaus die Arbeit dieses Kästchens. Somit bleibt unter den vorhandenen Schnitzwerken als einziges wahrscheinliches Denkmal der sächsischen Könige (leider jedoch auch dies nicht dokumentlich beglaubigt) einzig das dem Heinrich I zugeschriebene Elfenbeinkästchen (No. 6.), dessen Arbeit, ungemein roh und barbarisch, aber keinesweges ohne Reminiscenzen an karolingische und selbst an altchristliche Kunstbildungen, indess eben den Erwartungen entspricht, welche wir an jene Periode zu machen haben; — als einziges ein um so unschätzbareres Denkmal. — In den Citer geborgen sah ich diesmal auch, Dank der edlen Fürsorge unserer Regierung, jene Stücke höchst ausgezeichneter gewirkter Darstellungen vom Ende des zwölften Jahrhunderts, die vor zwei Jahren noch als wärmende Fussdecken benutzt wurden. —

Heute Nachmittag machte ich einen Spaziergang nach dem benachbarten Anhaltischen Städtchen Gernrode, welches malerisch unmittelbar am Fusse des Harzes liegt. Auch dieser Ort besitzt eine Kirche, die, ihrem ganzen Gepräge nach, unzweifelhaft in das zehnte Jahrhundert gehört, dieselbe, welche, durch den Markgraf Gero von Merseburg als Kirche eines Stiftes erbaut, bereits im J. 960 eingeweiht wurde. Es ist eine Basilika ganz von ähnlicher Anlage, wie die Quedlinburger Schlosskirche. Im Chor scheint später mancherlei verändert, namentlich der Boden um einiges Wenige niedriger gelegt, während sich unter dem noch höher liegenden Boden des südlichen Kreuzflügels noch eine kleine Crypta findet. Hier herrscht ähnliche Schlichtheit in den Hauptmassen, ähnliche Rohheit und Mangel an Organismus im Detail; nur sind die Ornamente minder reich angewandt, namentlich die sehr kleinen oberen Fenster des Mittelschiffes ohne gegliederte Einfassung. Die Säulen im Innern (es wechselt stets eine Säule mit einem Pfeiler) sind mit frei und mannigfaltig gebildeten korinthisirenden Kapitälen geschmückt, über denen ein scharf ausgeladener Abakus liegt. Später, obgleich noch durchaus im sog. byzantinischen Style, sind die beiden runden Thürme und die zwischen ihnen befindliche Nische auf der Westseite. Eigenthümlich ist am ersten der oberen Thurmgeschosse eine Verzierung von Pilastern mit kleinen sparrenförmigstehenden Dächern.

Im Innern der Kirche, in der Kuppel der Haupttribune, sah ich das riesige Freskobild eines Christus durch die neuerdings noch erst aufgefrischte Tünche hervorschimmern. In dem mannigfach altverbauten südlichen Seitenschiff entdeckte ich ferner, zwischen uralten reichen Arabeskenstreifen eingemauert, durch neu hinzugefügte Stände und Kasten fast unzugänglich, eine grosse in Stein gearbeitete Reliefﬁgur eines verkündigenden Engels. Dieses Relief ist wiederum ein wichtiges Beispiel für die Ausbildung der Plastik in der byzantischen Periode; es ist im strengsten Style der Zeit und gehört etwa in das eilfte oder den Anfang des zwölften Jahrhunderts. Interessant ist eine Vergleichung dieses Werkes mit den gleich grossen Reliefs in der Lieben-Frauen-Kirche von Halberstadt; während bei letzterer die weichere Masse des Stuck, daraus sie gebildet sind, eine ungleich weichere Ausführung erlaubte, so erscheint jenes Steinbild durchaus streng und wenigstens im Einzelnen der Gewandung — starr gebildet, was somit gewiss wesentlich in der noch minder ausgebildeten Technik der Zeit seinen Grund findet.

Der zu dieser Kirche gehörige Klosterhof dient heutiges Tages als Ackerhof. Der gegenwärtige Besitzer erst hat die Kreuzgänge weggebrochen, von deren trefflicher Anordnung (ebenfalls im byzantinischen Styl) noch einige Reste Kunde geben. Sehr interessant war mir die Einrichtung der Fenster über dem stehengebliebenen nördlichen Theil des Kreuzganges. Sie haben nämlich, wie gewöhnlich, ein Säulchen in der Mitte, welches zwei Rundbögen trägt; der auf dem Kapitäl dieses Säulchens ruhende Abacus ladet sehr beträchtlich aus, um die Dicke der Mauer zu erreichen; da aber diese Ausladung gleichwohl noch nicht hinreicht, so sind unter der Deckplatte des Abacus noch zwei voluten-artige Glieder hinzugefügt — eine Anordnung, die mir sonst, merkwürdiger Weise, einzig an den seltsamen Pilastern der antiken Basilika von Paestum vorgekommen ist.

Nachrichten.

Athen. Ende Februar. Es ist Befehl gekommen, die Hafenstadt in Peiraieus vorzubereiten. Iedem chiotischen Kauffmann, der sich dort ansiedeln will, sind 1½ Stremmen Land am Ufer unentgeldlich zum Anbau zugesichert. Ferner ist eine Strasse angeordnet vom Peiraieus nach der Stadt, die im Grunde schon vorhanden ist, und nur leichter Besserung bedarf. (?) Endlich sollen zwei Kasernen (ςτρατῶνες) gebaut werden, eine in der Stadt, eine in Badissia 1½ Stunde von hier entfernt, wo unser geliebter König in dem Landhause des Admirals Malseolm seine Residenz nehmen wird. Das Landhaus ward vor etwa zwei Jahren durch die Herren Kleanthes und Schaubert erbaut, und gleicht in der Anordnung und im Style ganz denen, mit welchen in neuerer Zeit die Umgebung Berlins geschmückt wurde.

Stuttgart. Die Hofräthin Reinbeck hat eine sehr schöne Composition vollendet: die Aussicht von einem Klosterkirchhof über den zwischen Felsenwänden sich hinziehenden See, hinter welchen über weissen Alpenspitzen der Vollmond aufgegangen ist; ein so naturwahres als tiefpoetisches Bild.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9.